Grandes escritores latinoamericanos

43 Eduardo Galeano



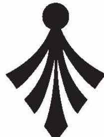
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Beijo" (tinta acrílica sobre tela, 1975) de Cláudio Tosi (San Pablo, Brasil, 1944). El abrazo es una de las expresiones más observadas en la obra de Galeano. Lo entiende como el primer gesto de la vida: "los bebés manotean, como buscando a alguien"



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Sylvia Nogueira
Juan Forn

Agradecimiento: A Eduardo Galeano, por sus fotografías, dibujos y textos, especialmente cedidos para esta publicación.

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Eduardo Galeano



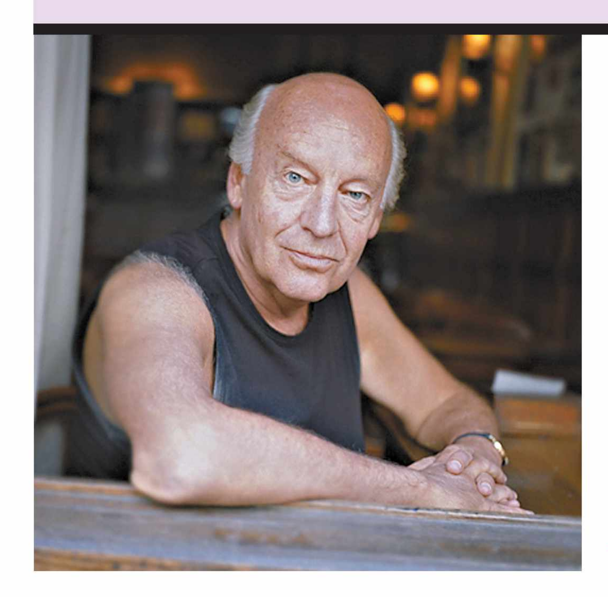
LA ESCENA AMERICANA

El Vapor de la Carrera atravesaba el río cada semana, de Montevideo a Buenos Aires, con los ejemplares de la revista *Marcha*. Desde su fundación en 1939, expresó con coherencia una línea: la soberanía de los estados nacionales, la protección de las economías regionales, la afirmación cultural. Su creador fue el abogado uruguayo Carlos Quijano, quien, años antes, en París, había conocido al peruano Haya de la Torre, al venezolano Betancourt, a los guatemaltecos Asturias y Arévalo y al cubano Mella, y había sedimentado con ellos un pensamiento latinoamericanista que se reflejará en su publicación, a lo largo de 35 años. El lema de *Marcha*, la sentencia latina "Vivir no es necesario, navegar es necesario", fue cauce y derrotero de la revista. Su meta, la creación de un frente político nacional capaz de quebrar la eterna opción de "Colorados" o "Blancos" y, luego, de un pensamiento continental. En su seno, desarrolló su labor intelectual la llamada por Ángel Rama "generación crítica", por su búsqueda de proyectos alternativos a la cultura oficial y su original modo de pensar el vínculo entre su país y el resto de América: Juan Carlos Onetti; el propio Rama, que dirigió *Marcha* entre 1959 y 1968; Eduardo Galeano, quien –mucho más joven–, inició allí su carrera periodística como jefe de redacción, entre 1960 y 1964, año en que se retira del cargo para cubrir la dirección del diario montevideano *Época*. Cuando la dictadura clausura ambos medios, en 1973, los trabajadores de prensa que los habían sustentado deben exiliarse: Quijano, en México; Rama, en diversos



Un joven Eduardo Galeano, acompañado de su compatriota Juan Carlos Onetti (1980)

países. La adversidad política encuentra, sin embargo, bien parados a estos hombres cuyos intereses comunes se habían solidificado en años compartidos: "Cuando la crisis llegó, y con furia soplaron los vientos de la verdad, *Marcha* nos dio a todos claves decisivas para superar la perplejidad y actuar", declara Galeano. Sus afirmaciones se vuelven acción, pues se radica en Argentina y aquí halla terreno fértil para fundar y consolidar otro fenómeno periodístico que impactó política y culturalmente como un muestrario de lo que el arte "debía ser" en los '70: la revista *Crisis*, donde confluye con el poeta Juan Gelman. Desde entonces, la labor periodística de Galeano ha seguido una ruta escrupulosa en un paisaje que, de la dictadura militar a la financiera, se ha teñido a menudo de sangre e injusticia. En México, por ejemplo, desde el 7 de julio de 1995, ha publicado su columna semanal "Ventanas" en el periódico *La Jornada* (1984). En ella, crea relatos de una apretada síntesis narrativa, cuyo embrión puede ser una noticia o una declaración pública. Los textos de "Ventanas", encabalgados entre la escritura periodística y la literaria, suelen cerrarse con una sentencia, válida para el hombre universal en busca de la desalienación. Desde 1983, cuando se fundó en su país el semanario *Brecha*, con buena parte del antiguo staff de *Marcha*, Galeano vuelve a publicar en su tierra, a la que retorna en 1985, tras la dictadura. La *contratapa*, género periodístico que reescribe una noticia a modo de "editorial personal", encauzándola ideológicamente, y que –por su misma ubicación espacial– contagia de su posición al periódico para el cual se escribe, es una especialidad de Galeano, como los cuentos breves. Las contratapas de *Brecha* son, muchas veces, puente entre Argentina y Uruguay: la historia común –la proteica o la traidora– asoma en muchas de ellas, como en "El poeta que busca y espera", dedicada a la lucha de su amigo Gelman para la recuperación de su nieta desaparecida en Uruguay. Como las de *Brecha*, las contratapas en *Página/12* son columnas de opinión que siguen despertando al lector frente a lo que del mundo debe conmoverlo, tendiendo lazos entre las orillas platenses. En "Salvavidas de plomo", cuestiona el lugar de las pasteras multinacionales en el Uruguay, foco conflictivo entre ambos países que Galeano pone en segundo plano para mostrar la problemática ecológica mundial que encierra y que, lejos de separarlos, los une.





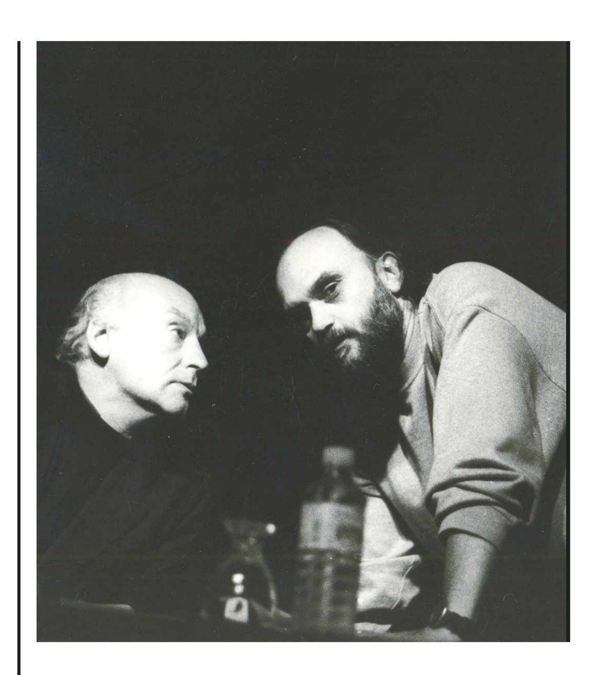
Retrato de Eduardo Galeano por Marcelo Isaurralde

Ancestros galeses, alemanes, españoles e italianos circulan en la sangre del uruguayo Eduardo Hughes Galeano –nacido en Montevideo el 3 de septiembre de 1940–, linaje heterogéneo donde están presentes los cruces y mestizajes culturales de Latinoamérica. De adolescente, trabajó como obrero, pintor de carteles, mensajero, mecanógrafo, cajero. Amante del fútbol y el dibujo –a los 14 años vendió su primera caricatura política al semanario socialista *El Sol* y publicaba ilustraciones que firmaba "Gius", aludiendo a la difícil pronunciación de su primer apellido, que luego eliminó de su firma autoral–, recién "cuando se convenció de que era un inútil total, se hizo escritor", confiesa en franca burla de sí mismo, por medio de su breve texto autobiográfico "Galeano por Galeano". Las orillas montevideanas del Plata que recorre a diario son el fecundo soplo inspirador de una obra a la que se ha consagrado desde que, a los 20 años, empezara a publicar artículos en *Marcha*, ya firmados como "Galeano". Esta revista, el diario *Época* y su trabajo de editor en jefe en la prensa universitaria ocuparon su vida hasta que, en 1973, debió exiliarse en la Argentina cuando, tras la imposición de una dictadura militar apoyada por el propio presidente democrático Juan María Bordaberry, fue perseguido, acusado de estar vinculado al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. En Buenos Aires, su fecunda labor en *Crisis* se vio abortada por el golpe del '76, que lo condujo a un nuevo exilio, esta vez hacia España. A esta etapa juvenil de su producción corresponden la novela corta *Los días siguientes* (1963), los reportajes políticos "China", "Crónica de un desafío" (1964) o "Guatemala, un país ocupado" (1967); su título más popular, el ensayo *Las venas abiertas de América Latina* (1971); el libro de relatos *Vagamundo* (1973) y la novela *La canción de nosotros* (1975), dedicada a su ciudad natal desde el destierro porteño (premio Casa de las Américas, 1975). En Europa, se instala en Barcelona, donde publica en distintas revistas y continúa escribiendo obras como *Días y noches de amor y de guerra* (premio Casa de las Américas, 1978), con la que inaugura un género que será definitorio de su estilo de escritura: el microrrelato. Es durante su residencia forzada en Europa cuando escribe uno de sus libros capitales, tanto por el proyecto narrativo que encierra como por el logro literario obtenido: *Memorias del fuego*, trilogía compuesta de *Los nacimientos* (1982); *Las caras y las máscaras* (1984) y *El siglo del viento* (1986), que fuera premiada por el Ministerio de Cultura de Uruguay y ganadora del *American Book Award* (Universidad de Washington, EE.UU.), en 1998. En 1985, Galeano puede retornar a su país, una vez restituido el sistema democrático, y se instala en Montevideo, donde aún tiene su residencia. En esta nueva etapa, sigue alimentando sus pasiones, la literatura y el periodismo. Son dos vías para encauzar la palabra con un objetivo común: la recuperación de la historia negada y, por lo tanto, del hombre común y silenciado, que la protagoniza desde tiempos inmemoriales. Por eso, sus textos vuelven una y otra vez sobre el pasado precolombino, en libros como *Aventuras de los jóvenes dioses* (1986), recreación libre de algunos capítulos del *Popol Vuh* –libro sagrado de los mayas quichés–, apoyado en imágenes del ilustrador español Nivio López Vigil. A estos textos se suma un conjunto de



"Galeano, oriental. (...) Ciudadano del mundo que golpea fuerte en la mesa de los derechos de los pueblos. Galeano, paisano e intelectual, con el lenguaje de los que no se van a dejar engañar nunca. (...) desnudador de las grandes mentiras, de los explotadores, de los falsificadores de los diez mandamientos." **Osvaldo Bayer**

obras pertenecientes al género del microrrelato. Por ejemplo, *El libro de los abrazos* (1989), cuyas escenas brevísimas recrean crónicas de distintas ciudades del continente; historias verdaderas que su autor reafirma como "vividas por mí y por mis amigos, y como mi memoria está llena de tantas personas, es al mismo tiempo un libro de 'muchos'". *Las palabras andantes* (1993) son minihistorias –que se publicaron ilustradas por el grabadista brasileño José Francisco Borges–, que rescatan la sabiduría y recrean el estilo provenientes de la tradición oral. En *Bocas del tiempo* (2004), resuena desde el título la oralidad tradicional, la eternidad de las historias repetidas. El texto recupera lo olvidado en el mundo global –el amor, la infancia, el agua, la tierra, la palabra, la imagen, la música– o mira desde el enfoque extrañado del hombre anónimo los grandes temas de la historia, como el poder o la guerra. Su extensa labor periodística está resumida en tomos como *Nosotros decimos no*: *Crónicas (1963-1988)* (1989); *Ser como ellos y otros artículos* (1992); *Úselo y tírelo* (1994); *El fútbol a sol y sombra* (1995), donde a la vez rinde homenaje a una de sus pasiones y denuncia los turbios negocios lucrativos que ensucian la esencia de ese deporte; *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998) –publicado con grabados del mexicano José Guadalupe Posadas–, donde exhibe el sinsentido y la injusticia estructural de la organización del planeta, tal como la ha concebido, articulado e impuesto el capitalismo; *Entrevistas y artículos 1962-1987*. En todos ellos, una seria investigación periodística se combina con el relato; el ensayo y el informe ceden lugar a la anécdota; el testimonio, al dato; las tesituras generales se encarnan en casos particulares que humanizan los conceptos alrededor de los cuales giran estos libros: el protagonista es, siempre, cada hombre. La





Eduardo Galeano y Roberto Fontanarrosa en Rosario, durante un recital conjunto

complejidad y coherencia de la obra de Galeano a lo largo de las décadas han sido remarcadas, en todo el mundo, mediante premios y menciones: en 1993, los editores daneses le concedieron el premio *Aloa;* en Italia fue consagrado con el premio *Pellegrino Artusi*, por el conjunto de su obra. En 1999, le fue otorgado el Premio para la Libertad Cultural de la fundación estadounidense Lannan. Ha sido nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad boliviana de San Andrés, la Universidad de La Habana, la Universidad Nacional de El Salvador, La Universidad Pedagógica Nacional de Tegucigalpa (Honduras), la Universidad del Comahue, en Argentina. Nicaragua y Cuba lo han condecorado con la Orden Rubén Darío y la Orden Félix Varela, respectivamente.

La popularidad de la obra de Galeano sobrepasa la palabra escrita: se ha metamorfoseado en otras artes y prácticas culturales; se ha hecho imagen y canción. En 1999, por ejemplo, el cineasta Fernando Birri dirige la película *El siglo del viento*, una suerte de "documental-ficción", según la define su director, basada en la tercera parte de la trilogía *Memoria del fuego*. De este mismo libro, elige el cantautor español Joan Manuel Serrat un fragmento para presentar en sus recitales la canción *Che Pykasumi*, que interpreta en lengua guaraní. Serrat compone, además, basada en el relato "La noche" de *El libro de los abrazos*, la canción "Secreta mujer", que forma parte de su álbum *Sombras de la China* (1998). El propio Galeano ha compuesto canciones en coautoría con el compositor catalán, con Augusto Blanca –miembro de la nueva Trova Cubana– y con el uruguayo Alfredo Zitarrosa. El escritor, en el presente, sigue intimando con su tierra de origen, de la que debió estar más de quince años ausente, y celebra en "Galeano por Galeano" esa costa uruguaya que "lo camina, caminante caminado" y en cuyos "lentos ires y venires van y vienen las palabras que le caminan adentro". Para aquellos que aún creen que las frases auténticas puede trastrocar el desequilibrio del mundo, las palabras andantes de Galeano son la renovación de un milagro eterno; para los que se pretenden dueños de la tierra y de la vida de los hombres, "lo grave es que [alguien como Galeano] las deja salir".





Eduardo Galeano y Héctor Tizón en Abrapampa, 1975

DE BRAZOS RESECOS Y SANGRE DERRAMADA

Por las venas de un cuerpo circula su fluido vital, la sangre: energía y alimento que él mismo produce; símbolo cultural de la pasión y la ira; del linaje y la esencia. Las venas encauzan todo ello: son camino y cable conductor al corazón del hombre. Pero si las venas se abren, la sangre fluye, desencauzada; el cuerpo se seca y sobreviene la muerte: las venas abiertas conducen a un destino fatal. A esta cadena simbólica remite el título del ensayo de Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, uno de los libros más leídos en todo el continente durante la primera mitad de los años setenta. América Latina eternamente desangrada de su riqueza es el tema del libro. Sangría que, si no se detiene, sólo puede conducir a la muerte del pueblo que en ella vive, pero también de sus materias primas, sus recursos naturales permanentemente sobreexplotados y utilizados para el enriquecimiento de oligarquías locales, serviles al sistema de los grandes monopolios, sostenidos por las principales potencias, que se apropian de su patrimonio natural. En 1977, tras haber escrito el libro en un período caracterizado por la confianza en la lucha revolucionaria, Galeano redacta desde su exilio barcelonés, expulsado de Latinoamérica por la proliferación de dictaduras de los '70, una coda a *Las venas abiertas...*: "Siete años después". En ese posfacio, reflexiona sobre la trayectoria de su texto y sobre la de los países de su continente. El balance es contradictorio: mientras el itinerario del ensayo ha sido exitoso y ha cumplido con aquel fin para el cual había sido pensado –"conversar con la gente"; ser un "manual de divulgación" de "ciertos hechos que la historia oficial, historia escrita por los vencedores, esconde o miente"; escribir sobre "economía política en el estilo de una novela de amor o de piratas"–, el de Latinoamérica ha sido desastroso puesto que, a la cuenta del maltrato descripto en esas páginas, hay que sumar los totalitarismos imperantes en ese entonces. La historia de la recepción del texto cuenta con anécdotas conmovedoras que Galeano refiere: la de la muchacha que iba leyéndolo a una amiga en un colectivo de Colombia y terminó parándose y declamándolo en voz alta para todos los pasajeros; la del estudiante que lo fue leyendo fragmento a fragmento, a lo largo de numerosos días, de pie en las librerías de Buenos Aires, porque no tenía dinero para comprarlo. *Las venas abiertas...* apasionó, literalmente, a una generación; trascendió las fronteras de habla hispana, fue traducido a numerosas lenguas, y hasta tuvo una versión radiofónica de Osvaldo Bayer en Alemania –con diálogos y reflexiones–, cuyas grabaciones fueron usados en ese país para la enseñanza de la historia y de la materia "Derechos de los pueblos". La obra está estructurada en dos grandes partes: "La pobreza del hombre como resultado de la riqueza de la tierra" y "El desarrollo es un viaje con más náufragos que navegantes". En la primera, Galeano recorre, a lo largo de la historia americana, cómo se fueron gestando, desde los poderes imperialistas de turno, focos de explotación de recursos de ciertos países que se convirtieron, por un tiempo dado, en eje del sistema, según este iba necesitando uno u otro producto para su enriquecimiento. Desfilan, entonces, el apogeo y la declinación de la plata en Potosí; el ciclo del azúcar, en Brasil o en Cuba; el del caucho en la selva amazónica; el del cacao, el algodón o el café; el del cobre y el estaño y, por sobre todo, el del petróleo. En la segunda parte, repasa la conexión entre los

modelos económicos y los políticos, después de la independencia saludada estrepitosamente por los británicos que veían cómo se vaciaba de poder español el escenario a ocupar por ellos, y con los nuevos modelos tecnocráticos en alianza con los organismos financieros como el FMI o el Banco Mundial, que imponen con sus préstamos las decisiones a los gobiernos nacionales. La figura que atraviesa los argumentos de Galeano es la paradoja: la historia latinoamericana se inscribe en la lógica perversa del capitalismo, que invierte la relación esperable entre causas y consecuencias. Primera paradoja: cuanto más rica es la tierra más pobre es el hombre que la habita; "somos pobres porque es rico el suelo que pisamos", es decir, que los lugares privilegiados por la naturaleza han sido malditos por la historia. Segunda paradoja: "en América Latina la libertad de empresa es incompatible con las libertades públicas", pues la imposición del libre mercado se sostuvo por medio de dictaduras. Y, a la vez, el libre mercado deja a la gente presa de sus precios monopólicos. Tercera paradoja: en nuestros países, "cuando crece la economía también crece, con ella, la injusticia social". Ejemplo de ello es cómo durante "el 'milagro' brasileño aumentó la tasa de mortalidad infantil en los suburbios de la ciudad más rica del país". A través de las páginas confluyen la investigación periodística, la narración histórica, el ensayo, la profusión de datos o estadísticas, el relato de anécdotas que ilustran lo que se afirma. En muchos casos, Galeano aporta información truculenta: tal el caso de las "empresas vampiro" de Nicaragua y Haití que venden sangre de personas a las que les pagan tres dólares por litro que luego revenden a veinticinco en Estados Unidos. En otros casos, intercala el relato breve, género en que es diestro y fecundo, que no solo busca ejemplificar sus tesis sino producir en el lector una emoción de la índole de la que provoca la literatura, poniendo en primer plano una suerte de épica del pueblo: cuando el general boliviano Hugo Banzer niega la amnistía política, cuatro mujeres y catorce niños mineros inician una huelga de hambre, que –afirman– no los asusta porque es una pura prolongación de la que inician en la mina al nacer. El gobierno, que primero castiga, luego se ve desbordado por la Bolivia pobre que "se sacudió y mostró los dientes". Diez días después, mil cuatrocientos trabajadores y estudiantes se habían alzado en huelga de hambre. (...) Y se arrancó la amnistía general". La acción popular es, en el libro de Galeano, el único remedio contra el destino que no "descansa en las rodillas de los dioses", sino que es "un desafío candente, sobre las conciencias de los hombres".



Galeano con el nicaragüense Ernesto Cardenal y el argentino Julio Cortázar en Mérida (1980) por Eduardo Gamondes

PROMETEOS AMERICANOS

Memoria del fuego es el título de una trilogía narrativa mediante la cual Galeano concreta su ambicioso proyecto de rescate de la historia americana, desde su origen precolombino hasta el presente. Su primer tomo, *Los nacimientos* (1982), presenta un comienzo de lo americano que se pierde en la oscuridad del mito; narra la llegada a la futura México por parte de los aztecas, orientados por la palabra de los dioses, y alcanza al apogeo de la conquista y colonización española, en el siglo XVII. El segundo, *Las caras y las máscaras* (1984), culmina con el fin del siglo XIX; el tercero, *El siglo del viento* (1986), se extiende hasta la época de escritura del texto. Es una trilogía apoyada en rigurosas fuentes históricas –documentos cuyo título Galeano coloca al final de cada tomo– y en relatos míticos –cuyo



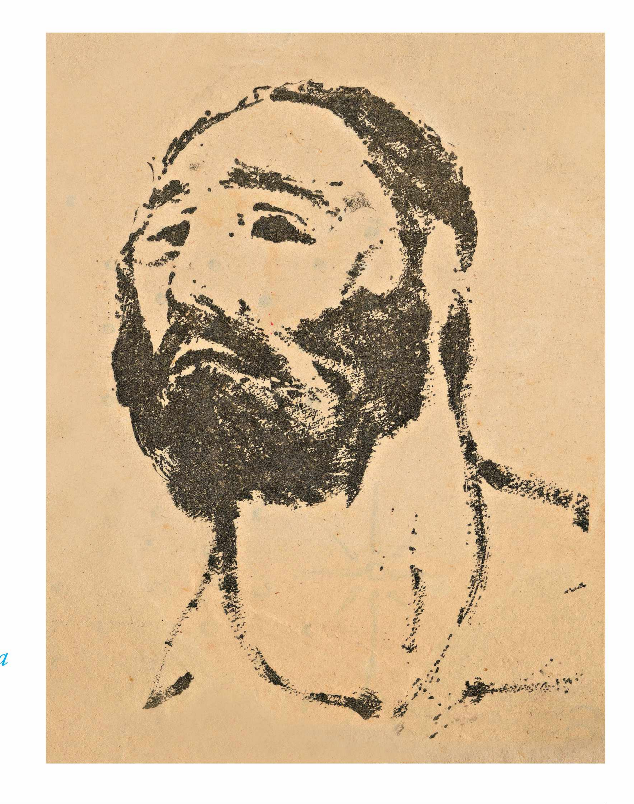


Grabado de Eduardo Galeano para el relato "El sistema/1", en El libro de los abrazos

origen también se señala con precisión–, sobre los cuales se opera una fuerte labor literaria. El discurso histórico es reemplazado por la "intrahistoria", vale decir, por el relato de pequeñas vivencias cotidianas, que reemplazan las grandes gestas protagonizadas por próceres y héroes. Cada parte de la obra total se abre con un Prólogo, donde Galeano, despersonalizándose en una tercera persona, enuncia con claridad su objetivo y define la problemática de escritura del texto. En los tres prefacios se reitera que el autor "se propone narrar la historia de América y sobre todo la historia de América Latina", pero –como ya lo había enunciado mucho antes, en *Las venas abiertas de América Latina*– de modo de vivificarla mediante una recreación subjetiva ("que el lector sienta que lo ocurrido vuelve a ocurrir cuando el autor lo cuenta"). Se afirma además con precisión que es una "obra de creación literaria"; a la vez, se exhibe la dificultad para encasillarla dentro de un género e incluso de una esfera específicos: "El autor ignora a qué género pertenece esta obra: narrativa, ensayo, poesía épica, crónica, testimonio... Quizá pertenece a todos y a ninguno". La complejidad de la obra aumenta porque interviene en ella una combinación de voces "autorales": las de los cronistas e historiadores; las tradicionales, anónimas y colectivas del mito; la individual del escritor que ejerce, a partir de aquellas, una "creación literaria". La estructura y el estilo están definidos por la fragmentariedad –los textos, en general breves, se hallan yuxtapuestos como en un gran friso de imágenes–, el cruce de voces diversas –complementarias o contradictorias–, la dispersión temporal y espacial que lleva de un tiempo y de un espacio a otros, como si fueran análogos y los sucesos del continente fueran reflejándose en sí mismos, perennemente, rebotando una y otra vez en sus propias imágenes. A pesar de esta reiteración, la obra apuesta a una utopía que descansa en la confianza en que la escucha de estas voces pueda servir para cimentar otro futuro. En el título resuena una vasta cadena metafórica que remite a los mitos ígneos, compartidos –a pesar de sus variantes– por la tradición occidental y la precolombina. Los mitos "plutónicos", donde el fuego simboliza, a la vez, la destrucción y el génesis, y los mitos prometeicos, donde tiene lugar la lucha del hombre con los dioses por obtener un lugar de privilegio en la creación, que lo inscriba en la cultura. Por eso, *Los nacimientos* es una obra que se abre con "Primeras voces", que narra el advenimiento del lenguaje, motor de la humanización. "El fuego", "El jaguar", "La cocina" narran mitos de apropiación del fuego, donde las acciones de trueque, robo y don coinciden con las del mito griego. Sin embargo, esta apropiación lleva en sí el germen de la caída, no solo la de los dioses, que son sustituidos por un orden humano, sino la del hombre mismo, que ya en el subsiguiente relato –"El poder"– entabla la lucha por el fuego, que pasa a ser fuente de la cultura a ser fuente del dominio sobre el otro. Aparece, en el primer tomo, una figura que se reitera a lo largo de la trilogía, con mil máscaras: el Mezquino. En "El poder" (*Los nacimientos),* ya aparece este personaje simbólico como acaparador de todo lo valioso para la comunidad –el maíz y el fuego–, aun antes de establecerse el orden humano. Son los animales, la lagartija y el loro, quienes efectúan el acto de robar al poderoso aquellos bienes expoliados. En un caso, se trata de defender la materia prima para poder producir libremente sin depender de las condiciones de producción ajena: "el Mezquino era el dueño del maíz.

Entregaba asados los granos, para que nadie pudiera sembrarlos. Fue la lagartija quien pudo robarle un grano crudo. El Mezquino la atrapó y le desgarró la boca y los dedos de las manos y de los pies; pero ella había sabido esconder el grano detrás de la última muela. Después, la lagartija escupió el grano crudo en la tierra de todos". En el otro caso, se lucha por conservar la potencialidad creadora que el fuego metaforiza: "El Mezquino era también dueño del fuego. El loro (...) aferró el tizón con su pico, (...) y huyó por los aires. (...) La brasa, avivada por el viento, le iba quemando el pico. (...) El loro alcanzó a poner el tizón candente en el hueco de un árbol, lo dejó al cuidado de los demás pájaros. (...) Los pájaros protegieron con sus cuerpos el fuego robado". Las narraciones promueven actos revolucionarios, de resistencia contra poderes opresivos que, al ser instaurados en un ciclo mítico, anterior a la historia humana, le confieren a la acción un carácter de eternidad incuestionable. Las luchas populares atraviesan la conquista y la colonización españolas tanto como las modernas contra el nuevo imperialismo. Junto con los seres zoomórficos, luchan los personajes "tipo" –soldados, artistas, obreros– y algunos otros, célebres, cuyos nombres propios han adquirido sentido metafórico a lo largo y a lo ancho del continente. Un ejemplo claro es el contrapunto entre Al Capone y Fidel Castro, emblemas mundiales del mafioso y del revolucionario: mientras uno llama hipócritamente a enfrentar el peligro rojo para mantener sanas las mentes de los obreros, el otro fiscaliza que "la historia me absolverá" y se convierte en portavoz de las ideas del autor: "Lo inconcebible es que haya hombres que se acuesten con hambre mientras quede una pulgada de tierra sin sembrar; (...) lo inconcebible es





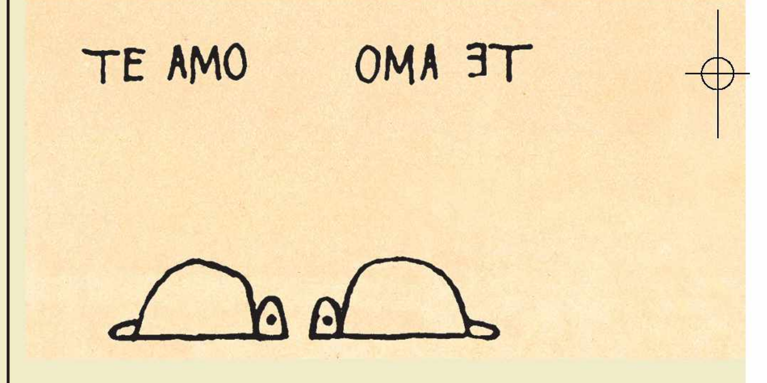
"Galeano retrata a Fidel Castro", publicado en Marcha *(1959)*

que la mayoría de las familias de nuestros campos esté viviendo en peores condiciones que los indios que encontró Colón al descubrir la tierra más hermosa que ojos humanos vieron". Si Cuba prerrevolucionaria sigue siendo una "factoría productora de materia prima" que "exporta azúcar para importar caramelos"; "cuero para importar zapatos", "hierro para importar arados" (*El siglo del viento*), en pleno siglo XX, entonces nada ha cambiado desde los tiempos en que el mítico Mezquino era dueño del maíz crudo –materia prima– y sólo entregaba al pueblo granos asados –léase, manufacturados–. La historia y el mito no aparecen, en *Memoria del fuego*, como relatos inscriptos en lógicas dispares: por el contrario, lo mítico es recuperado en su sentido antropológico de "historia verdadera" de los pueblos, capaz de proveer de una explicación del origen y acontecer del mundo y de asignar pautas éticas. De este modo, justifica la acción revolucionaria a la que arenga Fidel Castro en su discurso pues, aunque el contexto y la forma son otros, la situación de base sigue siendo idéntica. Así como el continente ha venido perdiendo sus riquezas, también le ha sido usurpada la memoria colectiva de su propio origen y de su tránsito por la historicidad, por lo que *Memoria del fuego* se propone, desde el título, como un antídoto contra la amnesia. También busca ser un antídoto contra la muerte, preconizada en cada dictadura a la que el pueblo americano ha sido sometido. Esas voces también deben ser citadas, pues su lugar en el mundo no debe ser borrado. En *El siglo del viento* resuena la amenaza del general Ibérico Saint-Jean en mayo de 1977, durante la dictadura de Jorge Rafael Videla: "Primero mataremos a todos los subversivos. Luego, mataremos a los colaboradores. Luego, a los simpatizantes. Luego, a los indecisos. Y por último, mataremos a los indiferentes.".
Memoria del fuego: utopía de la palabra, fuerte contra los rincones del olvido donde suele permanecer agazapada la muerte.

Miniaturas verbales

SYLVIA NOGUEIRA

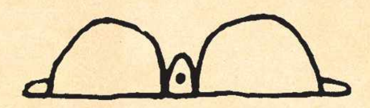
Rulfo aconsejó una vez a Galeano usar los lápices que traen goma de borrar: con ellos podría redactar eliminando más que poniendo frases en sus escritos. La admiración a ese maestro se traduce en la economía verbal que caracteriza la ética del artista uruguayo, hábil en la producción de textos brevísimos. Uno de *Las palabras andantes* avala su estética: "En lengua guaraní, *ñe'é* significa *palabra* y también significa *alma*. / Creen los indios guaraníes que quienes mienten la palabra o la dilapidan, son traidores del alma" ("Ventana sobre la palabra"). En varios de sus libros, Galeano hila con selectiva minuciosidad textos cortos, equivalentes en prosa de los minipoemas, de los haiku: "Ese hombre, o mujer, está embarazado de mucha gente. La gente se le sale por los poros. Así lo muestran, en figuras de barro, los indios de Nuevo México: el narrador, el que cuenta la memoria colectiva, está brotado de personitas" ("La pasión de decir/2", *El libro de los abrazos*). El tejido de microtextos en libros conforma siempre una totalidad que enriquece la connotación de las piezas singulares. El conjunto resulta un caleidoscopio de recuerdos que se proponen "rascar donde pica": las pasiones privadas (el amor por la pareja, los hijos, los amigos), las comunitarias (el fútbol); las luchas de ayer y de hoy contra políticas y economías injustas; la responsabilidad del arte respecto de las voces arrinconadas por los discursos hegemónicos. Los microtextos de Galeano evocan géneros breves de la tradición oral: la fábula, la parábola, el aforismo, el caso, el rumor, la anécdota. Ellos resguardan historias alternativas de la oficial, múltiples versiones de los mismos hechos, puntos de vista diferentes. Galeano reformula esas fuentes para subrayar paradojas: "El maratonista Doroteo Guamuch, indio quiché, fue el atleta más importante de toda la historia de Guatemala. Por ser gloria nacional tuvo que cambiarse el nombre maya y pasó a llamarse Mateo Flores. En homenaje a sus proezas, fue bautizado Mateo Flores el estadio de fútbol más grande del país, mientras él se ganaba la vida como *caddy*, cargando palos y recogiendo pelotitas y propinas en los campos del Mayan Golf Club" ("Nombres", en *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*). Si los microtextos cuentan historias, es decir si son microrrelatos, personajes históricos (Colón, Allende, Somoza), colectivos (los presos, los turistas, los peluqueros) o autobiográficos (la esposa del autor, su abuela, sus amigos) se liberan de las presentaciones canónicas de cuentos y novelas; si los microtextos no son narrativos, la experimentación con las palabras y las frases hechas (los conceptos automatizados) ocupa el primer plano: "Arránqueme, señora, las ropas y las dudas. Desnúdeme, desdúdeme" ("La noche/1", *El libro de los abrazos*). Esta brevedad exasperada se opone estética y moralmente a las "palabrerías" complicadas, entendidas como máscaras del no tener nada que decir. Las miniaturas literarias de Galeano cuentan con el extenso entrenamiento del autor en el periodismo, que "te enseña a ser breve, te obliga a la síntesis, lo cual es muy interesante para alguien que quiera escribir un montón de cosas". Se apoyan también en una circunspección no preocupada por ahorrar tiempo: "A veces me tranco en una palabra y paso tres horas buscando otra. Ese es un lujo que el periodismo no me podría dar". La atención prestada al vocabulario se destaca

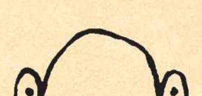


en microtextos que focalizan cómo los dominantes se apoderan de mucho más que los recursos económicos: "Según el diccionario de nuestro tiempo, *las buenas acciones* ya no son los nobles gestos del corazón, sino las acciones que cotizan bien en la Bolsa, y la Bolsa es el escenario donde ocurren *las crisis de valores*" ("Ladrones de palabras"). Igual tesón que a la selección léxica aplica Galeano al entramado de unos microtextos a otros. *Bocas del tiempo*, por ejemplo, le tomó ocho años. La concisión de cada historia particular concentra agudezas diversas: ingeniosas combinaciones de palabras comunican emociones punzantes. El cierre de los relatos suele ser una vuelta de tuerca: "Esta mujer se marcha al norte. Sabe que puede morir de ahogo en la travesía del río, y de bala, sed o serpiente en la travesía del desierto. / Dice adiós a sus hijos, queriendo decirles hasta luego. / Y ya yéndose de Oaxaca, se arrodilla ante la Virgen de Guadalupe, en un altarcito



de paso, y le ruega el milagro. –No te pido que me des. Te pido que me pongas donde hay" ("La partida"). La continuidad temática es uno de los "hilos" que conectan los microrrelatos y dan un sentido de unidad a la diversidad estilística de los libros. El alejamiento de la tierra natal es una cuestión que vincula, en *Bocas del tiempo*, prosa poética y relatos asociables al discurso histórico: líricas descripciones de la migración de animales alternan con referencias a exilios humanos, por causas no naturales. El pasado del Imperio Romano, del español de la Conquista de América, confluye con otros más cercanos como el de la Guerra Civil Española y alcanza el presente del capitalismo salvaje. Algún microtexto explicita el sentido de la serie: "Desde siempre, las mariposas y las golondrinas y los flamencos vuelan huyendo del frío, año tras año, y nadan las ballenas en busca de otra mar y los salmones y las truchas en busca de sus ríos. Ellos viajan miles de leguas, por los libres caminos del aire y del agua. / No son libres, en cambio, los caminos del éxodo humano./ En inmensas caravanas, marchan los fugitivos de la vida imposible. / Viajan desde el sur hacia el norte y desde el sol naciente hacia el poniente. / Les han robado su lugar en el mundo. Han sido despojados de sus trabajos y sus tierras. Muchos huyen de las guerras, pero muchos más huyen de los salarios exterminados y de los suelos arrasados" ("Los emigrantes, ahora"). La continuidad entre microtextos de un libro a veces es señalada con la repetición de títulos, numerados para distinguir cada pieza. Así, por caso, en *El libro de los abrazos*, se reconoce rápidamente la serie distinguida por citar *graffiti*, otro género que comunica voces combatidas oficialmente y que, por escribirse ilegalmente en paredes y estar destinado a ser leído "de pasada", cultiva la brevedad: "En pleno centro de Medellín: *La letra con sangre entra*. Y abajo, firmando: *Sicario alfabetizador*. En la ciudad uruguaya de Melo: *Ayude a la policía. Tortúrese.* En un muro de Masatepe, en Nicaragua, poco después de la caída del dictador Somoza: *Se morirán de nostalgia, pero no volverán*" ("Dicen las paredes/4"). El sentido global de las colecciones de microtextos se orienta con los títulos de los libros, de lo cual la mejor muestra tal vez sea *Días y noches de amor y de guerra*, donde los microrrelatos postulan los abrazos de los amantes anudados entre sí o de las madres y las abuelas a sus pequeños como resistencia a las cruentas violaciones de las dictaduras. La ironía señorea en el combate contra los discursos oficiales autoritarios e imperialistas, que destruyen pasiones y bellezas como las futboleras, reducidas a recurso político o industrial: "La final entre Argentina y Holanda se definió por alargue. Ganaron los argentinos 3 a 1, y en cierta medida la victoria fue posible gracias al patriotismo del palo que salvó al arco argentino en el último minuto del tiempo reglamentario. Ese palo, que detuvo un pelotazo de Rensenbruk, nunca fue objeto de honores militares, por esas cosas de la ingratitud humana" ("El mundial del '78", *El fútbol a sol y sombra*, 1995). La información del pasado o del presente, aportada con la brevedad de la anécdota personal, la crónica, las efemérides o la noticia, funciona como argumento en contra de las injusticias. Y se liga a la literatura en las páginas periodísticas de Galeano. En ellas también teje "breverías" y se da el lujo de sintetizar su poética, como lo hace en "Fábulas" (Página/12, 11/12/2005): "Andaba yo perdido en las calles de Cádiz, por obra y gracia de mi agudo sentido de la desorientación, cuando un buen hombre me salvó. / Él me indicó cómo llegar al mercado viejo, y a cualquier otro destino en los caminos del mundo: –Tú haz lo que la calle te diga".







Dibujo de Galeano, publicado en la revista Tía Vicenta *en 1958, donde cultiva visualmente la brevedad*

Galeano en la pared

POR JUAN FORN

Un dicho popular que siempre me ha producido bastante tirria dice que aquel que no es de izquierda a los veinte no tiene corazón y aquel que sigue siendo de izquierda a los cuarenta no tiene cerebro. Dejemos de lado la peregrina discusión acerca de qué significa ser de izquierda; hablemos en cambio de Galeano, que viene como anillo al dedo para echar por tierra aquel irritante dicho popular y también para ejemplificar una buena manera de ser (a mi gusto, al menos) de izquierda. Es evidente que Galeano tiene más de cuarenta años, es evidente también que ostenta un cerebro considerable (además de tener el corazón bien puesto). Para explicar por qué, tengo que decir qué significa, o ha significado Galeano para mí a lo largo del tiempo.

La primera dosis de Galeano que entró en mi organismo ocurrió cuando tenía dieciocho y leí, como tantos de mi generación, como casi todos los de mi generación que respeto mínimamente, *Las venas abiertas de América Latina*. Por fatalidad cronológica pertenezco a esa camada que ha sido bautizada como “hijos del Proceso”. Aunque nos separen menos de cinco años con los menores de la generación del ’70, los tipos como yo llegamos a la edad de la razón (es decir a empezar a pensar por nosotros mismos) bajo la sombra negra de la dictadura. Leer *Las venas abiertas*, los libros de Gelman o Benedetti o Cortázar, era lo mismo que escuchar (o ir a conciertos de) rock nacional: no sólo una actitud de resistencia, sino una manera de ser, una construcción de identidad.





El escritor y periodista Juan Forn

Los años fueron pasando y hubo un momento, en la construcción de esa identidad, en que fatalmente necesitamos diferenciarnos de esos hermanos mayores que fueron los de la generación del ’70 para nosotros: me refiero a los tiempos de posmodernos versus psicobolches, aquellos tiempos en que los que escribíamos empezamos a publicar nuestros primeros libros, y a laburar en periodismo. Yo podía estar peleado con *Las venas abiertas*, pero mucho del periodismo que me gustaba seguía estando representado por la revista *Crisis*. Y Galeano era uno de los creadores y fogoneros de *Crisis*. Esa fue la segunda dosis de Galeano que me inyecté en vena: esa manera de hacer periodismo.

Los años siguieron pasando y el tema educación empezó a ser cada vez más fundamental en mi mirada del mundo. Y ahí me topé con la tercera dosis intravenosa de Galeano que figura en mi historia clínica: cuando leí *Patas arriba (La escuela del mundo al revés)*. En ese libro y en las contratapas de Galeano que aparecen periódicamente en *Página/12*, el tipo hace como los dioses algo que muy pero muy pocos son capaces de hacer: darle elocuencia ensordecedora a datos fríamente estadísticos. Vivimos tiempos de abrumador exceso de cifras, y ya se sabe que las cifras primero deshumanizan y después trivializan la realidad, al reducirla a vacuos porcentajes. Galeano es, para mí, un maestro en el ejercicio de humanizar la estadística. En esos microtextos que son su marca de fábrica, no sólo ha ido pelando hasta el hueso su lenguaje lírico sino que ha duplicado la potencia que tienen de haikus, de parábolas zen, al incorporarles esos recortes estadísticos tirados como al pasar, que nos ponen la realidad en la punta misma de nuestras narices.

Cualquiera que haya trabajado dentro de una redacción sabe que hay pocos reconocimientos comparables al hecho de que un texto de uno aparezca fotocopiado anónimamente y pegado en alguna pared de la redacción. Yo he visto más de una vez textos de Galeano pegados así, y he visto cómo se frenan a leerlos tipos que no le regalan un elogio a nadie dentro de la redacción. Y los he visto después hacer un mínimo movimiento de cabeza, asentir como para sí mismos, antes de seguir su camino como si no hubieran estado leyendo sino pensando para sí mismos, parados delante de esa fotocopia pegada por manos anónimas a la pared.

La travesía de la escritura

"–Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira". El fragmento pertenece al relato "La creación", de *Los Nacimientos*, en *Memoria del fuego*, que la escritora nicaragüense Gioconda Belli (Managua, 1948) eligió para prologar su novela *La mujer habitada* (1988). Como la obra de Galeano, esta novela narra una historia de resistencia, en este caso femenina. Igual que el escritor uruguayo, al que Belli ha elegido como voz privilegiada para compartir la entrada a su libro, en la narrativa de la nicaragüense, la lucha de los pueblos indígenas contra el español se hace reflejo de la pugna política de América Latina contra los invasores contemporáneos. Su autora ha ejercido en su vida diaria esa misma pelea que encarna su escritura. Nacida en una familia acomodada, con una carrera universitaria terminada en Estados Unidos, Belli vuelve a Managua a jugarse su propia sangre en pos de un viraje de la historia latinoamericana: entre 1970 y 1994, militó en el Frente Sandinista de Liberación Nacional, sufrió persecución del somocismo, estuvo exiliada en Costa Rica y en México; fue correo clandestino, transporte de armas y miembro de la comisión político-diplomática del FSLN en América Latina. En su vida como en sus libros, la mujer es protagonista del enfrentamiento: al pelear por el derecho a concebir su propia historia, halla que tiene derecho a concebir la Historia misma. Una educación católica tradicional –Colegio de La Asunción,



Gioconda Belli, novelista y poeta nicaragüense

en Managua; Real Colegio de Santa Isabel, en Madrid– y la fuerte impronta de la cultura aborigen en Nicaragua polemizan en sus textos. El pasado indígena es recuperado en toda su obra como sedimento continental donde la figura de la mujer es realzada, en contraste con el lugar que le ha dado la tradición judeo-cristiana. Así puede leerse la cita de Eduardo Galeano, donde el hombre y la mujer mayas sueñan juntos que Dios los crea, del mismo huevo, pero en un orden invertido al bíblico –"Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre"– e, incluso, con el sujeto femenino gramatical puesto en primer término de las acciones: "La mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando". También en su poesía, atravesada por el erotismo, Gioconda Belli encara este tema. En el poema "Y Dios creó a la mujer" (*La costilla de Eva*), esta nace de barro informe, como Adán, a partir del cual Dios la moldea con rasgos propios, originales de su sexo, independientes del cuerpo masculino: "Y Dios me hizo mujer,/ pelo largo,/ ojos,/ nariz y boca de mujer". La subversión de los principios cristianos se une, en otros casos, a una resignificación que les confiere un perfil claramente político, como cuando el "Parasíso terrenal" pasa a nominar la "utopía sandinista". En sus textos, la identidad americana tiene origen en el pasado indígena, pero es modificada y realimentada por otras culturas; y estas –a su vez– se contaminan de rasgos de la cultura autóctona: "Y este tiempo tienen una lengua parecida a la suya, sólo que más dulce, con algunas entonaciones como las nuestras. No quiero aventurarme a pensar en vencedores o vencidos" –reflexiona uno de los personajes femeninos de *La mujer habitada.* El mestizaje cultural como propuesta americanista se plasma también en la elección de referentes mitológicos y literarios de diversas procedencias, que se conjugan a partir de ideas comunes: "me uní a un grupo de poetas que (...) recurriendo a las posibilidades de (...) la mitología acumulada, de la experiencia colectiva encontrada en la literatura humanista y en la poesía de todos los tiempos, se proponían crear un modelo de sociedad totalmente nuevo y revolucionario, basado en una ética que repudiaba el poder, la dominación y concedía a cada individuo la responsabilidad de la comunidad. Provistos de cuanta literatura utopista pudimos acumular, delineamos posibles modelos, desarrollamos incontables simulaciones".

Antología

EL PUERTO

La abuela Raquel estaba ciega cuando murió. Pero tiempo después, en el sueño de Helena, la abuela veía.
En el sueño, la abuela no tenía un montón de años, ni era un puñado de cansados huesitos: ella era nueva, era una niña de cuatro años que estaba culminando la travesía de la mar desde la remota Besarabia, una emigrante entre muchos emigrantes. En la cubierta del barco, la abuela pedía a Helena que la alzara, porque el barco estaba llegando y ella quería ver el puerto de Buenos Aires.
Y así, en el sueño, alzada en brazos de su nieta, la abuela ciega veía el puerto del país desconocido donde iba a vivir toda su vida.

Galeano, Eduardo, *Bocas del tiempo*, México, Siglo XXI, 2004

LA TRAMA DEL TIEMPO

Tenía cinco años cuando se fue. Creció en otro país, habló otra lengua.
Cuando regresó, ya había vivido mucha vida.
Felisa Ortega llegó a la ciudad de Bilbao, subió a lo alto del monte Artxanda y anduvo el camino, que no había olvidado, hacia la casa que había sido su casa.
Todo le parecía pequeño, encogido por los años; y le daba vergüenza que los vecinos escucharan los golpes de tambor que le sacudían el pecho.
No encontró su triciclo, ni los sillones de mimbre de colores, ni la mesa de la cocina donde su madre, que le leía cuentos, había cortado de un tijeretazo al lobo que la hacía llorar. Tampoco encontró el balcón, desde donde había visto los aviones alemanes que iban a bombardear Guernica.
Al rato, los vecinos se animaron a decírselo: no, esta casa no era su casa. Su casa había sido aniquilada. Ésta que ella estaba viendo se había construido sobre las ruinas.
Entonces, alguien apareció, desde el fondo del tiempo. Alguien que dijo:
–Soy Elena.
Se gastaron abrazándose.
Mucho habían corrido, juntas, en aquellas arboledas de la infancia.
Y dijo Elena:
–Tengo algo para ti.
Y le trajo una fuente de porcelana blanca, con dibujos azules.
Felisa la reconoció. Su madre ofrecía, en esa fuente, las galletitas de avellanas que hacía para todos.
Elena la había encontrado, intacta, entre los escombros, y se la había guardado durante cincuenta y ocho años.

Galeano, Eduardo, *Bocas del tiempo*, México, Siglo XXI, 2004

GALEANO POR GALEANO

"Nació en 1940, cuando el mundo no esperaba nada bueno.
Según los astrólogos, aquella mañana el sol y la luna estaban de visita en la casa de los peces, lo que explica su tendencia a meterse en líos.
Su signo, Virgo, es responsable de su fastidiosa manía de perfección y su ascendente, Libra, tiene la culpa de sus insaciables hambres de mundo.
Con el paso del tiempo, se hizo evidente que no servía para nada.
Había nacido gritando gol, como todos los bebés uruguayos, y quiso jugar al fútbol. Fue un mamarracho.
Después, quiso ser santo. Peor.
Intentó dibujar, y pintar, pero nunca consiguió nada digno de ser mirado.
Cuando se convenció de que era un inútil total, se hizo escritor.
Un niño de una escuela de Salta le envió el único mensaje estimulante que ha recibido en su vida: 'Seguí escribiendo, que vas a mejorar'.
Y en eso anda.
Cada día camina por la costa de Montevideo, donde nació y creció, y ella, la costa, lo camina, caminante caminado, y en esos lentos ires y venires van y vienen las palabras que le caminan adentro.
Lo grave es que las deja salir."

Eduardo Galeano. Archivo Privado



Retrato de su abuela Ester por Eduardo Galeano (1959)

LA CREACIÓN

"La mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando.
Dios los soñaba mientras cantaba y agitaba sus maracas, envuelto en humo de tabaco, y se sentía feliz y también estremecido por la duda y el misterio.
Los indios makiritare saben que si Dios sueña con comida, fructifica y da de comer. Si Dios sueña con la vida, nace y da nacimiento.
La mujer y el hombre soñaban que en el sueño de Dios aparecía un gran huevo brillante. Dentro del huevo, ellos cantaban y bailaban y armaban mucho alboroto, porque estaban locos de ganas de nacer. Soñaban que en el sueño de Dios la alegría era más fuerte que la duda y el misterio; y Dios, soñando, los creaba, y cantando decía:
–Rompo este huevo y nace la mujer y nace el hombre. Y juntos vivirán y morirán. Pero nacerán nuevamente. Nacerán y volverán a morir y otra vez nacerán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira".

Eduardo Galeano, *Memorias del fuego I. Los nacimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 2003



Eduardo Galeano junto a la guatemalteca Rigoberta Menchú, a quien le ha dedicado el microrrelato "Uspantán. Rigoberta", *en* El siglo del viento, *tercera parte de la trilogía de* Memorias del fuego

"30 DE ABRIL DE 1977

Buenos Aires
Las madres de Plaza de Mayo, mujeres paridas por sus hijos, son el coro griego de esta tragedia. Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías, secas de tanto llorar, desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe:
–Me despierto y siento que está vivo –dice una, dicen todas–. Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se me muere al mediodía. Resucita en la tarde. Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se me vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo...
Las llaman locas. Normalmente no se habla de ellas. Normalizada la situación, el dólar está barato y cierta gente también. Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espada y cometen elogios y silencios. Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires. Nuevas normas de lenguaje obligan a llamar Reorganización Nacional a la dictadura militar."

Eduardo Galeano, *Memorias del fuego III. El siglo del viento*, Buenos Aires, Catálogos, 2003

Bibliografía

BENEDETTI, MARIO, “Eduardo Galeano”. En: *Diccionario de la Literatura Uruguaya*, Montevideo, Arca, 1986.
FISCHLIN, DANIEL; NANDORFY, MARTHA, “Eduardo Galeano through the looking glass”, Montreal/New York/London, Black Rose, 2002.
GARCÍA, RAQUEL, “Rekonstruktion der geschichte. Eine literaturwissenschaftlich analyse von Eduardo Galeanos Erinnerung an das feuer”, Frankfurt, Peter Lang, 1995.
GRANATA, ANA LISA, “La visione della storia in tre opere di Eduardo Galeano”, Università di Sassari, 2002.
LOWELL, GEORGE, “Eduardo Galeano and the geography of Guatemala”, Toronto, Science Direct, Geoforum 37, 2006.
MELIS, ANTONIO, “Mito delle origini e realtà”. Milán, L'Indice, 1990.
MORAES PAZ, FRANCISCO, “História e literatura em Memória do Fogo”, Curitiba, Cadernos Hispanoamericanos, 1987.
MORALES ESPÍNDOLA, MARÍA PAZ, “La praxis del conocimiento en El libro de los abrazos”. Valparaíso, Universidad Católica, 1995.
PALAVERSICH, DIANA, “Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano”, Frankfurt, Vervuert / Montevideo, Luis Retta, 1995.
PEÑATE, JULIO Y OTROS, “La autobiografía como crítica”, Université de Neuchâtel, 1989.
RAMA, ÁNGEL, “Galeano en busca del hombre nuevo”, Barcelona, Camp de l'Arpa, nº 27, 1975.
REHRMANN, NORBERT, “Ästhetik und Thematik in Werk von Eduardo Galeano”, Berlín, Iberoamericana, 51/52, 1993.
RIVA, HUGO, “Memoria viviente de América Latina. La obra de Eduardo Galeano”, Buenos Aires, Lumen, 1996.
RODRÍGUEZ DE LERA, JUAN RAMÓN, “Eduardo Galeano: la literatura como compromiso ético y estético”, Universidad de León, 1999.
RODRÍGUEZ MONGE, RAFAEL, “El colonialismo interno en Eduardo Galeano”, Universidad de Oslo, 2005.
SALAZAR DUQUE, ALFREDO, “La minificción en Eduardo Galeano: tributo a la realidad y gozo estético”, Xochimilco, UAM, 2000.
SASSO, FEDERICA, “Eduardo Galeano: Sentipensiero latinoamericano”, Milán, Università Cattolica, 2003.
VAN BROEKHOVEN, MISCHA, “La vida cotidiana en Memoria del fuego”, Universidad de Amsterdam, 1996.
WILSON, S. R., “The tradition of exile, the language of poetry”, Toronto, Revista de Estudios Hispánicos, 1984.

Ilustraciones

P. 674, *Pintura del Mercosur.*
P. 675, P. 676, P. 677, P. 678, P. 679, P. 681, P. 682, P. 683, P. 686, P. 687, Archivo privado E. G.
P. 680, Galeano, Eduardo, *El libro de los abrazos*, 6ª reimpr. argentina, Buenos Aires, Catálogos, 1996.
P. 684, P. 685, Archivo *Página/12.*

DARLE LUGAR A LA CULTURA
NOS INSPIRA.
actitudBsAs GestiónTELERMAN